

MUSICOLOGICAL STUDIES & DOCUMENTS

50

DIE SOLOMOTETTEN ISABELLA LEONARDAS

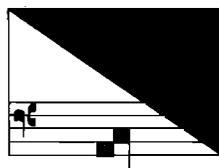
(1620 - 1704)

Analysen sämtlicher Solomotetten und
ausgewählte Transkriptionen

VON

ELISABETH SCHEDENSACK

VOLUME I



AMERICAN INSTITUTE OF MUSICOLOGY
HÄNSSLER-VERLAG

1998

68.750/10

MUSICOLOGICAL STUDIES & DOCUMENTS

URSULA GÜNTHER

General Editor

DIE SOLOMOTETTEN
ISABELLA LEONARDAS

(1620 - 1704)

VON

ELISABETH SCHEDENSACK

AMERICAN INSTITUTE OF MUSICOLOGY

ARMEN CARAPETYAN †

Founding Director

Copyright © 1998
American Institute of Musicology
Hänssler-Verlag, D-73762 Neuhausen
Order Number 68.750/10
ISBN 3-7751-2376-8
ISSN 0077-2496

Teil I

Vorwort	VII
1 Einleitung	1
2 Stand der Forschung zu Isabella Leonarda	4
2.1 Biographie	5
2.2 Musikalisches Œuvre	8
3 Werkverzeichnis	9
3.1 Verzeichnis aller Sammlungen	9
3.2 Verzeichnis aller Solomotetten	15
4 Die Widmungen in Leonardas Sammlungen	19
5 Die Solomotette im 17. Jahrhundert	31
6 Untersuchungen zu den Solomotetten	35
6.1 Methode der Analysen	35
6.2 Formaler Aufbau	35
6.2.1 Arie	36
6.2.2 Rezitativ	62
6.2.3 Arioso	64
6.2.4 Arietta	67
6.2.5 Refrainstruktur	70
6.3 Melodik	71
6.4 Harmonik und Tonalität	79
6.5 Rhythmik	89
6.6 Notation	93
6.7 Texte	98
6.7.1 Die Quellen der Texte	98
6.7.2 Textaufbau	101
6.8 Verbindung zwischen Textstruktur und musikalischer Struktur	104
6.9 Solomotetten mit Violinen	111
6.10 Entwicklung von Form und Stil zwischen 1670 und 1700	112
7 Fragen der Aufführungspraxis	114

8 Vergleich mit Motetten anderer Komponisten der Zeit	121
8.1 Maurizio Cazzati	121
8.2 Maria Xaveria Peruchona	123
8.3 Bonifazio Graziani	125
8.4 Giovanni Legrenzi	130
9 Zusammenfassung	135
10 Abkürzungen und Bibliothekssiglen	137
11 Quellen-, Literatur- und Editionsverzeichnis	138
11.1 Quellen	138
11.2 Literatur	140
11.3 Editionen	145

Teil II

1 Analysen sämtlicher Solomotetten Leonardas	1
1.1 Erläuterungen zu den Analysen	1
1.2 Analysen	2
2 Sechs Solomotetten Leonardas	99
2.1 Vorbemerkungen zu Musik und Text	99
2.2 Edition nebst Texten mit deutscher Übersetzung	100
2.2.1 Leonarda, O flammae (op. 6, 3)	100
2.2.2 Leonarda, Salve Regina (op. 7, 9)	111
2.2.3 Leonarda, Pompae terrenae (op. 11, 5)	133
2.2.4 Leonarda, Alta del Ciel Regina (op. 14, 1)	147
2.2.5 Leonarda, In te Maria (op. 14, 4)	158
2.2.6 Leonarda, Audita est vox tua (op. 20, 11)	169
2.3 Kommentar	191
3 Anhang	193
3.1 Seite 21 aus Leonardas op. 6	193
3.2 Dokument von 1691 (Archivio Leonardi Gattico)	194

Vorwort

Isabella Leonarda (1620-1704) gehört zu den herausragenden Komponistinnen des 17. Jahrhunderts. Ihr Werk steht markant neben den Schöpfungen ihrer männlichen Zeitgenossen wie z. B. Maurizio Cazzati oder Giovanni Legrenzi. Trotz ihrer hervorragenden Leistungen wurde sie bisher weder in der Musikforschung noch in der Praxis angemessen berücksichtigt.

In der vorliegenden Arbeit werden die 96 heute noch erhaltenen Solomotetten Isabella Leonardas vor dem Hintergrund der Entwicklung der Gattung „Solomotette“ in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts untersucht. Der Vergleich mit Werken von Zeitgenossen an Beispielen von Cazzati, Graziani und einer weiteren Komponistin, Maria Xaveria Peruchona, wird erweitert durch die Ausführung zur Gattungsdifferenz zwischen Motette und Kantate an Werken Legrenzis. Eine knappe Biographie, ein Werkverzeichnis sowie Erläuterungen zum Umfeld der Komponisten vervollständigen die Studie.

Die Arbeit wurde im Wintersemester 1996/97 vom Fachbereich Historisch-Philologische Wissenschaften der Georg-August-Universität Göttingen als Dissertation angenommen. An dieser Stelle möchte ich allen, die zu ihrem Entstehen beigetragen haben, ganz herzlich danken. Mein erster Dank richtet sich an meine Doktormutter, Frau Prof. Dr. Ursula Günther, die dem Thema meiner eigenen Wahl offen gegenüberstand und die vorliegende Arbeit mit Geduld und Verständnis begleitet und bis zur Drucklegung intensiv betreut hat. Insbesondere danke ich ihr für ihre wenig einengende Betreuung. Ein weiterer Dank geht an Herrn Prof. Dr. Ulrich Konrad, der sich bereit erklärte, das Zweitgutachten zu übernehmen. Herrn Prof. Giorgio Piombini und den Mitarbeitern des *Civico Museo Bibliografico Musicale* in Bologna danke ich für die Bereitstellung der musikalischen Quellen und die freundliche Genehmigung zur Nutzung der Bibliotheksbestände während meines fünfmonatigen Forschungsaufenthaltes in Bologna. Dieser Aufenthalt wurde durch die finanzielle Unterstützung des DAAD ermöglicht, für die ich ebenfalls zu danken habe. Für die Anfertigung von Mikrofilmen oder Fotokopien bin ich folgenden Bibliotheken zu Dank verpflichtet:

Accademia filarmonica, Bologna

Archiv Frau und Musik, Kassel

Archivio Storico Diocesano, Novara

Bibliothek der Benediktiner-Abtei, Ottebeuren

Bibliothèque Nationale, Paris

British Museum, London

Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna

Royal College of Music, London

Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt

Für hilfreiche Gespräche und Briefwechsel danke ich Herrn Dr. Carlo Vitali, Frau Dr. Gabriella Zarri und Herrn Prof. Dr. Giuseppe Vecchi (Bologna), Don Angelo Stoppa, Frau Dr. Emilia Dahnk-

1 Einleitung

Die aus der norditalienischen Stadt Novara stammende Isabella Leonarda nimmt in der Musikgeschichte einen besonders wichtigen Platz ein, da ihre Kompositionen den Höhepunkt der ersten von Italien ausgehenden Blüte kompositorischen Schaffens von Frauen überhaupt darstellen.¹

Aus der Zeit zwischen 1566, dem Erscheinungsjahr von vier Madrigalen Maddalena Casulanas den ersten veröffentlichten Kompositionen einer Frau, und 1700, dem Erscheinungsjahr von Leonardas op. 20, sind heute 29 italienische Komponistinnen bekannt, deren musikalisches Œuvre vollständig oder teilweise veröffentlicht wurde.² Orte, an denen Frauen im 16. und 17. Jahrhundert als Musikerinnen bzw. Komponistinnen tätig sein konnten, waren einerseits die Höfe von Mantua, Ferrara und Florenz - Francesca Caccini trat hier als erste höfische Musikerin mit dem Druck eigener Werke an die Öffentlichkeit³ -, andererseits Akademien, d. h. Versammlungen literatur- und musikinteressierter Bürger, zu denen sich eine Frau nur als „corteggiana onesta“, also ehrenwerte Kurtisane, durch den Vortrag von Gedichten und musikalischen Werken Zutritt verschaffen konnte. Barbara Strozzi etwa hat in der von ihrem Stiefvater Giulio Strozzi 1637 gegründeten *Accademia degli Unisoni* in Venedig zahlreiche ihrer eigenen Kompositionen aufgeführt.⁴ Während viele der namentlich bekannten Komponistinnen des 17. Jahrhunderts nur eine einzige Sammlung veröffentlichen konnten, bevor eine Heirat einer eventuellen beruflichen Karriere ein Ende setzte, hatten die Frauen in den Klöstern trotz zum Teil strenger Ordensregeln genügend Freiraum, weiterhin ihre musikalischen Tätigkeiten auszuführen. In Nonnenklöstern wurde seit jeher die gehobene musikalische Kultur gepflegt. Im 16. und 17. Jahrhundert waren Ferrara und Mailand herausragende Zentren für die Aufführung polyphoner Musik; unter den hier wirkenden Komponistinnen sind vor allem Raffaella Aleotti⁵ und Chiara Margarita Cozzolani⁶ zu nennen.

Isabella Leonarda, die dem Ursulinenorden angehörte und seit ihrem 16. Lebensjahr im *Collegio di Santa Orsola* zu Novara lebte, war die produktivste Komponistin des 17. Jahrhunderts. In ihren 16 noch erhaltenen Sammlungen, die bereits zu ihren Lebzeiten veröffentlicht wurden, sind insgesamt 193 Kompositionen enthalten.

Trotz der auffälligen Zunahme komponierender Frauen um 1600 war ihre Zahl im Vergleich zu den Komponisten im 17. Jahrhundert sehr gering. Auch blieben die Werke auf wenige musikalische

¹ Von den insgesamt 33 heute bekannten Komponistinnen des 16. und 17. Jahrhunderts stammen 29 aus Italien, vgl. die Chronologie in: *New Grove*, S. XXf. (Die Auflösung der für Quellen, Literatur und Editionen benutzten Abkürzungen sind in den entsprechenden Verzeichnissen auf S. 138-145 zu finden.)

² Jane Bowers nennt lediglich 23 italienische Komponistinnen, vgl. Bowers, *Emergence*, S. 162ff.

³ Francesca Caccini (1587-1638), die älteste Tochter von Giulio Caccini, war Sängerin am Hof von Florenz und komponierte neben weltlichen und geistlichen monodischen Gesängen als erste Frau eine Oper, vgl. *New Grove*, S. 94f.

⁴ Ihr aus über 100 Kompositionen bestehendes Œuvre wurde zwischen 1644 und 1670 veröffentlicht; es enthält neben Kantaten einzelne Arien und Ariette, Madrigale sowie eine Sammlung mit Solomotetten, vgl. ebd., S. 440f.

⁵ Aleotti (ca.1570-ca.1646) leitete das aus 23 Sängern und Instrumentalisten bestehende Ensemble des Klosters von San Vito in Ferrara und veröffentlichte 1593 eine Sammlung geistlicher Gesänge, vgl. ebd., S. 7.

⁶ Cozzolani (1602-ca.1676) lebte im Benediktinerkloster S. Ragedonda in Mailand; von ihren zahlreichen zwischen 1640 und 1650 veröffentlichten Werken sind heute noch drei Sammlungen mit geistlicher Musik erhalten, vgl. ebd., S. 129f.

Shigihara betont die Lücke, die zwischen den Darstellungen der frühen und denen der späten Solomotette klafft, was zur Folge habe, daß man nicht beurteilen könne, „in welcher Weise sich die Entwicklung der Solomotette im Laufe des Jahrhunderts vollzogen hat, wie das Verhältnis zur gleichzeitigen Kantatenkomposition aussah und ob sich tatsächlich spezifische Solomotettenzüge, die in der Kantate nicht zu finden sind, für die gesamte Zeit nachweisen lassen.“⁸⁵ Sie sieht den Grund für die Ambivalenz der Solomotette, die in Gattungsgeschichten zu ihrem Ausschluß führt, im Nebeneinanderstehen von zwei verschiedenartigen Monodien, der motettischen, die ihren Ausgangspunkt in Viadanas *Centi Concerti ecclesiastici* (1602) hat, und der echten Monodie bei Caccini und Monteverdi. Der von Eggebrecht⁸⁶ vermutete, doch nicht näher untersuchte Umwandlungsprozeß bei der Anwendung eines monodischen Satzes auf einen lateinischen Text unterscheidet die Solomotette von der weltlichen Musik.

Abschließend nennt Shigihara die in den 60er Jahren entstandenen Monographien zu Komponisten des 17. Jahrhunderts, u. a. Warrens Dissertation über Maurizio Cazzati⁸⁷ als erste ausschließlich Solomotetten untersuchende Arbeit. Sie erwähnt die Ausführungen des Artikels „Motette“ von Rosemary Roberts⁸⁸ als neuesten Stand der Forschung und kritisiert hierbei, daß nicht auf das Gattungsproblem der Solomotette eingegangen wird.

Shigiharas Untersuchungen zu den Solomotetten Grazianis stellen einen wesentlichen Beitrag zur Schließung der Forschungslücken hinsichtlich der römischen solistischen Kirchenmusik dar. In ihrem Artikel „Solomotette“⁸⁹ weist sie nochmals ausdrücklich darauf hin, daß sich die Entwicklung der Solomotette „im Spannungsfeld von konzertierender Motette und Solo-Madrigal bzw. Kantate“ vollzieht. Zur Textverwendung schreibt sie: „Lief die frühe S.[olomotette] in Ausdehnung und formaler Anlage parallel zur weltlichen Monodie unter Zugrundelegung zum größten Teil noch kurzer liturgischer oder biblischer Texte bzw. Textparaphrasen, so entwickelte sie sich in der Blütezeit um die Mitte des 17. Jh. in Anlehnung an die gleichzeitige weltliche Kantate zu ausgedehnten Stücken mit Bevorzugung längerer, speziell zu diesem Zweck verfaßter geistlicher Texte, die häufig den Ausdruck subjektiver Frömmigkeit zeigen, z. T. aber auch dialogischen Charakter haben und damit den Zusammenhang der S.[olomotette] mit der gleichzeitigen Dialog- und Oratorienkomposition belegen.“⁹⁰

Mit dem Definitionsproblem hinsichtlich der Motette des 17. Jahrhunderts beschäftigten sich in jüngster Zeit Arno Forchert und Gunther Morche im Rahmen des Kolloquiums zum 60. Geburtstag von Ludwig Finscher.⁹¹ Während Forchert auf das Problem einer allgemeinen Charakterisierung der Motette „auf der Basis italienischer Kompositionen aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts“ ein-

⁸⁵ Ebd., S. 361.

⁸⁶ Eggebrecht, *Generalbaß*.

⁸⁷ Warren, *Cazzati*.

⁸⁸ *New Grove*, Bd. 12, S. 637ff.

⁸⁹ *Lexikon der Musik*, Bd. 7, S. 381.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Schneider, *Motette*.

206

bunt spon - sa - bunt spon - sa -

206

210

bunt te

210

214

spon - sa pul - che - ri - ma quam fae - lix es

214

219

quam quam fae - lix es

219

224

spon - sa pul - che - ri - ma quam fae - lix es

224

229

quam quam fae - lix es dum in te u - ni - ca

229

234

dum in te u - ni - ca dum in te u - ni - ca est Je - su

234